

„AL TREILEA PERSONAJ”

Silvia MUNTEANU¹

yonk_1174@yahoo.com

ABSTRACT: This paper tries to demonstrate that Ioan Slavici had a theatrical instinct when he created his character. Analyzing his proeses, the reader and the critics discovered the existence of „a third character”, who has a major role in action. This *third character* appears as a witness or it can be considered an oracle, because he triggers the game of representations and functions as a projection in which the characters see themselves in their own imagination.

KEYWORDS: Ancient choir, reader, role, short story, the Third character.

Receptarea critică a operei lui Slavici a cunoscut diferite etape, în care interesul a alunecat de la problematica socială și lumea rurală prezentată spre aspecte profunde cum ar fi psihologia personajelor, mentalitățile care se înfruntă, prejudecățile care stăpânesc pe oameni sau chiar substratul mitologic care se ascunde dincolo de aparența de viață.

Constantin Crișan observa că în proza lui Slavici „mișună” norocul și cinstea, sărăcia și bogăția, banii și deșertăciunea, câștigul și pierderea, sănătatea și mulțumirea, paradigme pe care le însușește pornind de la premisa extrem de interesantă că „Fiecare din prozele lui Slavici – nuvelă, roman, povestire – ilustrează o teză de viață, care pentru a fi creditată, este arătată sub toate fețele ei”². Teză pe care cercetătorul literar o numește „prevestire gnomică”³ și, comparând-o ca funcție cu vorbele oracolice ale corului antic, o consideră „cel dintâi, cel mai complex și cel mai prezent personaj în nuvelistica lui Slavici.”⁴ Ceea ce îl îndreptățește pe critic să considere că adevăratul personaj central, metaforic vorbind, nu este ființa literară care se cheamă Ghiță, Duțu sau altfel, ci dictatul primei fraze gnomică, sub patronajul căreia se desfășoară întreaga acțiune. Ipoteza se

¹ Doctor în filologie, profesor de Limba și literatura română la Colegiul Tehnic „Dimitrie Ghika”, Comănești, județul Bacău.

² Constantin Crișan, *Pentru o poetică sociologică a personajelor*, în volumul *Slavici. Evaluări critice*, Timișoara, Editura „Facla”, 1977, pp. 68–85.

³ *Ibidem*, p. 70.

⁴ *Ibidem*, p. 71.

justifică întrucât prevestirea gnostică stăpânește evoluția narativă și în *Moara cu noroc* și în *Comoara*, dar în alte proze, având atât rol anticipator, cât și de testament, de concluzie moralizatoare.

Ceea ce Constantin Crișan numea „prevestire gnostică”⁵ poate fi încadrat sub denumire deja impusă de supra-personaj, termen care desemnează un procedeu narativ complex, sub oblăduirea căruia se derulează întreaga construcție narativă a unui text. Există din această perspectivă în proza lui Slavici mai multe asemenea supra-personaje. Unul de maximă importanță îl reprezintă „gura satului”, o instanță supremă ce guvernează lumea ficțională, prin puterea de a influența destinele. Drama lui Mișu, din nuvela *Gura satului*, vine tocmai din înfruntarea inegală între individ și acțiunea constrângătoare pe care această instanță o exercită: „Ar fi purtat și aceste suferințe și nu-l mârnea decât un singur gând: ce va zice lumea? Toată viața a trăit astfel, ca lumea să poată vorbi numai bine despre dânsul; așa învățase de la părinți, așa se obicinuise, așa își găsea cea mai mare mulțumire a vieții și acum, deodată, vedea risipindu-se cea mai scumpă din prețul bogățiilor și al bunelor sale fapte”⁶.

Privită din perspectiva imagologiei, proza lui Ioan Slavici (în special nuvelele și romanele) dezvăluie capacitatea scriitorului ardelean de a valoriza importanța imaginii în contextul satului tradițional ardelean, unde ea îmbrăca forma oarecum rudimentară, dar nu de neglijat, a imaginii publice, a ceea ce se numește *gura satului*, sintagmă-cheie pentru lumea lui Slavici. Pornind de la teoriile lui Vasile Popovici despre al treilea personaj și despre teatralizarea epicului, se conturează deja o direcție fructuoasă de abordare. Una care să evidențieze în ce măsură personajele lui Slavici se supun canonului, căznindu-se să păstreze o anumită imagine în interiorul colectivității. În nuvelele autorului ardelean există întotdeauna următoarea triadă narativă: un personaj vulnerabil, unul care dezvăluie și unul asistă la dezvăluirea publică: „Acolo intră din întâmplare o ființă străină și pasivă, un martor: **cel de-al treilea personaj**.”⁷ Reteatralizarea epicului, prin introducerea celui de-al treilea personaj, mărește distanța dintre personaj și cititor, dar sporește acuitatea lecturii, constituindu-se într-o trăsătură caracteristică a scrisului slavician. Cel de-al treilea personaj declanșează jocul reprezentărilor și funcționează ca o proiecție în care personajele se

⁵ *Ibidem*, p. 70.

⁶ Ioan Slavici, *Gura satului*, în vol. *Nuvele*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1981, p. 226.

⁷ Vasile Popovici, *Eu, personajul*, București, Editura „Cartea Românească”, 1988, p. 14.

văd dedublate în propria lor imaginație, după ce au fost înstrăinate într-o ființă interioară (și exterioară) pe care o presupun indiferentă. Ca realitate generală, teoretică, el este echivalentul, mai mult, urmașul direct, peste milenii, catastrofe și mutații istorice, al corului antic grec.

Teatralizarea epicului se poate produce în trei cazuri:

- ambii protagoniști nu ar dori să fie asistați de nimeni (*Piatra din prag*)
- unul dintre protagoniști alege momentul astfel încât să fie asistați (*Moara cu noroc*)
- ambii protagoniști caută ca actele lor să se desfășoare sub privirea celui de-al treilea personaj (scena pețitului din *Gura satului*)

Personajul trialogic este personajul epic teatral, nu personajul din teatru. El cumulează trei instanțe: Eul său, Tuul protagonistului și Elul spectatorului. El trăiește simultan trei conștiințe distincte. Din această perspectivă, Slavici nu trebuie considerat un moralist, ci dimpotrivă, meritul său stă tocmai în introducerea celui de-al treilea personaj. A-l reduce la un simplu agent al moralei este o greșeală frecventă în critica noastră, când de fapt el reprezintă un pas în evoluția prozei românești. Cel de-al treilea personaj, ca realitate generală, teoretică, este echivalentul, mai mult, urmașul direct, peste milenii, catastrofe și mutații istorice, al corului antic grec. Instinctul teatral îl duce pe Slavici către mare aglomerări umane. Slavici este întemeietorul unei vârste în istoria personajului românesc: aceea a trilogismului.

Mihu și Cosma din *Gura satului*, gospodari de frunte, se comportă atipic fiindcă se știu urmăriți, știu că cineva a văzut întâlnirea lor de pe podeț. Situația conflictuală oferă lumii motiv de bârfă, deci, implicit, de infinite precauții față de imaginea în ochii colectivității. Naratorul insistă asupra scenei în care bărbații se trezesc față în față pe podeț, neștiind ce să facă și cum să-și dea cinste unul celuilalt: „Când Mihu dete să scoboare spre podeț, văzu ivindu-se din dosul gardului de peste părau un om înalt și gros, care venea spre dânsul călcând din greu, încât parcă era să se clatine pământul sub picioarele lui. Acest om era Cosma Florii Cazacului. Nu se putea un lucru mai neplăcut. Astăzi era bine să nu se întâlnească viitorii cuscri și chiar întâlnindu-se să fie destul de departe, pentru ca, dându-și binețele convenite, fiecare să poată merge mai departe, ca și când nu ar ști nimic despre cele ce aveau să se petreacă înspre seară. Aici, la punte, ei trebuiau să treacă unul pe lângă altul, ei trebuiau să-și dea mâna, trebuiau să stea de vorbă. Mihu își încreți sprâncenele. Sus, înaintea casei, stau femeile

și priveau în urma lui; jos puntea era îngustă, pe care nu puteau să treacă doi oameni alături, și vorba era care căruia să-și dea cinstea întâietății”⁸.

Abia acum capătă însemnătate precizarea anterioară a naratorului că înaintea unei case cinci femei stau de vorbă, iar când Mihu trece ele îl urmăresc din priviri. Grupul îndeplinește în text rolul celui de-al treilea personaj, martor nedorit al întâlnirii dintre Cosma și Mihu, și, în același timp, simbol al reprezentării colectivității despre doi dintre frunțașii ei, care vor să-și sporească averile prin căsătoria copiilor, Toderică și Marta, care însă nu se iubesc. Scena, reprezentabilă, insistă în mod paradoxal nu asupra celor doi bărbați, ci asupra reacțiilor femeilor, urmărite gradual, de la atenție încordată, la astupatul gurii, apoi la bufniturile în râs și în final la o izbucnire care dobândește pentru Mihu proporțiile unui dezastru: „Mergea apoi Mihu, mergea fără de a mai privi la dreapta ori la stânga, mergea drept înainte, și femeile parcă veneau în urma lui și bufneau, și râdeau în hohot, și-și băteau joc de dânsul. Vedea cum una fuge la alta, cum își spun întâmplarea, cum fiecare îi pune câte-o codiță, câte un cornuleț, cum întregul sat nu mai vorbea decât despre rușinea pe care a pățit-o”⁹.

E o situație obișnuită pentru personajele lui Slavici, aflate mereu sub imperativul respectării legilor nescrise ale colectivității. Ceea ce presupune o imagine ireproșabilă în ochii celorlalți. Întâlnirea nefericită a lui Mihu cu Cosma devine, prin augmentare, prilej de ruptură, de anulare a logodnei copiilor. Presiunea colectivității, *gura satului*, îl apasă mai ales pe tatăl fetei, care e pus să aleagă între dragostea pentru Marta, care îi mărturisește că îl iubește pe oierul Miron, și imaginea de om respectabil, care nu își ia înapoi cuvântul dat. Se ajunge astfel la o dramă care sfârșește prin răbufnirea tatălui, care într-un gest de mare îndrăzneală înfruntă lumea, nemaipăsându-i de ceea ce vor zice oamenii. Chiar dacă acceptarea lui Miron echivalează cu o rușine: „– Ei! Mă fac! Mă fac de rușinea târgului! Mă fac de rușinea lumii! Mie, urmă el aprins, mie nu-mi mai poruncește nimeni pe fața pământului! Eu știu cât amar am răbdat!”¹⁰.

În *La crucea din sat*, două femei coc plăcinte la cuptorul din curte, badea Mitru, stăpânul casei, stă pe prispă, iar în jurul mesei, câțiva tineri scarmână pene, glumind. Când Ileana împinge gluma cam departe, șaguiind cu Bujor, slugă în casă, Mitru intervine, mutând discuția spre îndatoririle

⁸ *Ibidem*, p. 219.

⁹ *Ibidem*, p. 220.

¹⁰ *Ibidem*, p. 224.

flăcăului, pe care îl ceartă pentru a-i aminti locul său social. Pornit în glumă, dialogul degenerează și sfârșește cu plecarea din casă a băiatului. Nu cheful de hartă îl deranjează pe Bujor, care știe că badea Mitru e un bătrân ursuz, ci faptul că vorbele grele i s-au spus în prezența Ilenei, față de care n-ar fi voit să i se amintească faptul că îi separă o prăpastie socială de netrecut. Se conturează așadar datele unei idile tipice, cu precizarea importanței celui *de-al treilea personaj*.

Cel de-al treilea personaj declanșează jocul reprezentărilor și funcționează ca o proiecție în care personajele se văd dedublate în propria lor imaginație, după ce au fost înstrăinate într-o ființă interioară (și exterioară) pe care o presupun indiferentă. Într-o altă scenă semnificativă, Mitru, tatăl Ilenei, și Stan, tatăl lui Bujor, stau de vorbă, într-o înfruntare a vanităților. Evident, totul în prezența celui *de-al treilea personaj*, care le determină comportamentul, făcându-i să-și manifeste vanitatea, în încercarea de a domina:

„Stan începu a-și răsuci mustața, privind cam aspru și fălos la Mitrea.

Mitrea porni în răsuflet greu, se apropie în sfârșit, sări și dete cu pumnul în masă.

– Să n-am Dumnezeu de nu crap masa asta în doauă! În casa mea eu sunt stăpân, strigă el mânios.

„Toți (s.n.) se uimiră de asemenea purtare pripită”¹¹.

La fel se întâmplă în *Moara cu noroc*, unde Ghiță nu poate răspunde ce vrea porcarilor, întrucât drumeții (al treilea personaj) sunt la cârciumă, gata să facă tot felul de comentarii. Dacă acceptă grăsunii oferiți de oamenii lui Lică, el se compromite, arătându-se complice, dacă nu îi, ia pierde câștigul. Scena este magistrală, întrucât, pentru câteva clipe, Ghiță este anulat ca personaj, rămânând suspendat între drumeți și porcari:

„Unul dintre boitari, un băietan ca de șaptesprezece ani, intră în cârciumă și căută pe Ghiță.

– Sănătate și voie bună de la Lică Sămădăul! zise el îndrăzneț. Ți-a lăsat vorbă să ne dai să mâncăm și să bem; au să vie și celelalte turme în urmă și ne-a spus să-ți lăsăm cinci grăsunii din turmă să ți-i alegi după plac.

¹¹ Ioan Slavici, *La crucea din sat*, în vol. *Nuvele*, Postfață și Bibliografie de Mircea Braga, București, Editura Minerva, 1987, p. 46.

- Bine plătește Lică! zise unul dintre drumeți.
- Are de unde! adause altul.
- Mai știi!? întâmpină al treilea. Are turme multe, și porcarii beau și mănâncă mult¹².

Scena nu a trecut neobservată, Magdalena Popescu comentând-o ca pe o înfruntare a forțelor care și-l dispută pe cârciumar: „Slavici ciocnește pur și simplu în acest pasaj cele două forțe care și-l dispută pe Ghiță. Personajul e eliminat din câmpul acțiunii câteva secunde și abia apoi pus să ia decizii rapide, mobile, conform situație”¹³. Fără a-l numi *al treilea personaj*, cercetătoarea anticipează teoria lui Vasile Popovici, subliniind importanța martorului în evoluția relațiilor dintre personaje. Pentru că imediat, naratorul vine cu o precizare extrem de importantă despre reacția personajului prins între cele două forțe contrare: „Ghiță-și încreți fruntea. Vorbele boitarului și apoi vorbele drumeților erau parcă să-l scoată din sărite. El simțea că, dacă nu primește, se trage în degete cu Lică; dar aici, față cu oamenii, nu putea să primească”¹⁴.

Bibliografie:

- [1] Crișan, Constantin, Pentru o poetică sociologică a personajelor, în volumul Slavici. Evaluări critice, Timișoara, Editura Facla, 1977
- [2] Slavici, Ioan, *Moara cu noroc*, prefață de Pompiliu Marcea, București, Editura Ion Creangă, 1981.
- [3] Slavici, Ioan, *Nuvele*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981
- [4] Popescu, Magdalena, *Slavici*, București, Editura Cartea Românească, 1977.
- [5] Popovici, Vasile, *Eu, personajul*, București, Editura Cartea Românească, 1988.

¹² Ioan Slavici, *Moara cu noroc*, ed. cit., p. 24.

¹³ Magdalena Popescu, *Slavici*, București, Editura „Cartea Românească”, 1977, p. 160.

¹⁴ *Ibidem*, p. 24.